

Scenografia: kontynuacje, dekonstrukcje, odkrycia¹

Katarzyna Fazan: Dzisiejsze spotkanie twórców teatru różnych pokoleń odnosi się do ogólnie sformułowanego tematu: „Współczesna scenografia między tradycją a nowoczesnością – kontynuacje, dekonstrukcje, odkrycia”. Nasza rozmowa ma przede wszystkim wiązać się z Państwa praktyką artystyczną, z jej obecną dynamiką, z tym, co zmienia się dziś w pracy scenografa...

Małgorzata Komorowska: Poruszymy kilka zagadnień. Po pierwsze, pytanie, czy w ogóle terminy, takie jak „przemiana”, „dekonstrukcja”, „odkrycie” są adekwatne, według Państwa, w odniesieniu do scenografii? Dalej pojawi się problem dialogu: reżyser – scenograf. Ta relacja ulega ostatnio, jak myślę, pewnemu rozszczepieniu, ponieważ pojawił się w polskim teatrze dramaturg. Jak Państwo sądzą, czy jego obecność zmieniła wcześniejszy model współpracy? Kolejną kwestią jest wprowadzenie do spektaklu – do jego tkanki artystycznej – nowych mediów, którymi często zajmuje się nie tylko scenograf, lecz także inne osoby współtworzące inscenizację. Tematów narzuca się, oczywiście, wiele, ale może zacznijmy od tego: jak model współpracy reżysera i scenografa rozszerza się oraz zmienia – i co z tego wynika dla inscenizacji?

Iga Gańczarczyk: Nie wiem, czy można tu mówić o nowym modelu, my właściwie tego tak byśmy nie definiowali. Ja działałam czasem jako dramaturg, czasem jako reżyser, nie jestem tak bardzo uwikłana w różne hierarchiczne

¹ Rozmowa z praktykami teatru: Joanną Braun, Iga Gańczarczyk, Dagmarą Latałą, Justyną Łagowską, Łukaszem Błazejewskim, Jackiem Paździorem, Andrzejem Witkowskim, moderowana przez Katarzynę Fazan i Małgorzatę Komorowską, odbyła się przy udziale publiczności w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Katedrze Scenografii, dnia 4 grudnia 2013 roku.

układy, które w teatrze funkcjonują i wciąż mają się dobrze. I pewnie dlatego, że wchodzę na scenę „tylnymi drzwiami”, interesują mnie przestrzenie, które były dotąd przez teatr uznawane za podrzędne; interesują mnie miejsca niedowartościowane, niezagospodarowane przez inscenizację. Z Dagmarą Latałą i Jackiem Paździorem – designerami zajmującymi się przede wszystkim projektami w przestrzeni publicznej – spotkaliśmy się przy okazji projektu wokół krakowskiego Hotelu Forum, który właściwie spełnił się poza teatrem. To było zadanie artystyczno-badawcze, które trwało prawie rok, realizowałam je ze studentami krakowskiej PWST. Zajęcia obejmowały także współpracę z Joanną Rajkowską, która zainteresowała się tym obiektem i próbowała ukierunkować nasze poszukiwania. Na spotkaniu, w trakcie którego rozmawialiśmy o projektach w przestrzeni publicznej, Dagmara Latała była bardzo aktywna, co mnie zainteresowało. Pomyślałam, że chciałabym nawiązać współpracę nie ze scenografem – z osobą, która ma już jakiś konkretny język teatralny, zbudowany przez lata pracy w teatrze i przez doświadczenie współpracy z różnymi reżyserami – tylko z kimś, kto przychodzi do teatru, tak jak ja, z jakiejś nowej przestrzeni. Pierwszym naszym wspólnym, powiedziałabym dość specyficznym, zadaniem teatralnym było przedstawienie dla dzieci *Opowieści zimowe* w teatrze w Bydgoszczy, drugim był spektakl z dziećmi w teatrze Łażnia Nowa w Krakowie. To przedsięwzięcia, które są marginesem teatralnym i bywają traktowane przez twórców, którzy zawodowo zajmują się teatrem, jak przestrzeń podrzędna; bardzo często utożsamia się je z chałturami...

M.K.: Tu bym się nie zgodziła – Teatr Groteska w Krakowie i jego tradycja...

I.G.: Tak, ale to jest specyficzne miejsce. Groteska to teatr, który jest wyraźnie sprofilowany, to scena nastawiona na przygotowywanie spektakli dla dzieci. Ja natomiast myślę o dużych teatrach repertuarowych, które na świecie tak funkcjonują, że oprócz spektakli dla dorosłych przygotowują również przedstawienia dla dzieci. Teatr Polski w Bydgoszczy jest tego świetnym przykładem akurat na naszym gruncie, ponieważ Paweł Łysak zrealizował tam spektakl dla... niemowlaków, dla dzieci od kilku miesięcy do dwóch lat, grany przez zawodowych aktorów tego teatru. Razem z Dagmarą Latałą i Jackiem Paździorem postanowiliśmy się z takim wyzwaniem zmierzyć, chcieliśmy zaproponować dzieciom nowy język wizualny, który nie będzie powtarzaniem starych formuł. Często teatr dla najmłodszych źle się kojarzy – z pospiesznymi wykonywanymi scenografiami zrobionymi z powyciąganych z magazynu różnych elementów, które można złożyć w nowej konfiguracji. My chcieliśmy zaproponować małym widzom świat, który powstaje na podstawie konceptualnych założeń, nie jest tylko dekoracją do jakiejś historii, ale uwzględnia małego odbiorcę jako osobę, która musi się z tą scenografią skonfrontować. Nie chcę za dużo o tym opowiadać, może tylko dodam, że koncepcja polegała

na tym, aby scenografią był... sufit. Wynikało to stąd, że duża scena teatru w Bydgoszczy ma salę przystosowaną dla widza dorosłego, w związku z tym dzieci, które siedziałyby na widowni, prawdopodobnie nie widziałyby nic z tego, co jest ustawione na scenie, a więc w naszej koncepcji otwierała się przed nimi gigantyczna czeluszć komina nad sceną.

W teatrze sufit jest przestrzenią bardzo rzadko uruchamianą – przede wszystkim z technicznych względów: tam się wiesza światło, tam są wszystkie porty z reflektorami, szyny. Nam chodziło o zwrócenie uwagi na tę przestrzeń, na ogół ukrywaną, oraz o działania interaktywne. Wykorzystaliśmy przy tym miękkie, miłe materiały i powstał rodzaj aktywnej instalacji. Stworzyliśmy nie dekoracje dla akcji scenicznej, tylko powołaliśmy osobny byt: rodzaj interaktywnego obiektu, który przechodzi własny proces w trakcie przedstawienia: zmienia się, zjeżdża, modyfikuje się.

K.F.: W ten sposób rozmowa od razu przeniosła się na kwestię związaną z tym, co się obecnie w teatrze dokonuje, jak zmieniają się potrzeby i kompetencje twórców. Rozumiem, że przykład, jaki podałaś, dotyczy specyficznej i wyjątkowej sytuacji – do teatru wchodzi ktoś, kto nie jest scenografem. Ale tak dzieje się coraz częściej. Mówi się obecnie, że, z jednej strony, konieczna jest ochrona zawodu scenografa, obrona Katedry Scenografii jako miejsca kształcenia przyszłych scenografów. Z drugiej strony, niejednokrotnie mamy do czynienia z praktyką niezależną od dotychczasowej tradycji: do teatru zostaje zaproszony ktoś związany ze sztukami wizualnymi, architekturą, działaniami w przestrzeni publicznej. Co można sądzić na temat takiego poszerzenia pola działań, na temat praktyki uzupełnienia kompetencji plastycznych o inne dziedziny działań wizualnych?

Dagmara Latała: Jeśli chodzi o ochronę profesji scenografa, to jest pytanie, które należałoby skierować do scenografów: jak oni, praktycy teatru, zapamiętują się na owe zmiany. My nie widzimy w tym nic złego, ponieważ w naszej działalności dążymy do poszerzania kompetencji i opanowywania różnych dyscyplin. Wejście do teatru było dla nas ciekawym, wzbogacającym doświadczeniem. Próbowaliśmy tę naszą instalację-scenografię w spektaklu tak budować, aby była kinetyczna. Staramy się odchodzić od typowej, tradycyjnej estetyki – ograniczonej do tła, które tworzy scenografia. Naszych studentów uczymy, że ważny jest „balans w skali”, że można robić różne rzeczy profesjonalnie; w zależności od formatu i przeznaczenia, kształt działań może się dostosowywać do różnych funkcji. Czasami zajmujemy się określonym produktem, czasami większą formą przemysłową, a czasami architekturą.

Jest jeszcze jeden bardzo ważny cel, do którego dążymy: chodzi o różnorodne spotkania, o to, by teatr pozwalał tworzyć dobre relacje nie tylko między scenografem a reżyserem. Teatr powołuje całą drużynę ludzi – muzyków,

choreografów, plastyków – którzy stanowią istotną siłę w teatrze. Mieliśmy szczęście, że spotkaliśmy Igę Gańczarczyk, bo w działaniach inscenizacyjnych z Igą możemy realizować w pełni – albo prawie w pełni – nasze założenia, stawiać na multidyscyplinarność, współpracować z artystami różnych dziedzin.

Jacek Paździor: Chciałbym dodać słowo na temat przenikania się różnych dyscyplin. Wydaje mi się, że teraz mamy właśnie do czynienia z sytuacją, w której architektura, architektura wnętrz, scenografia są bardzo ściśle z sobą połączone. Nie zajmuję się „czystą” architekturą wnętrz, całe moje zaangażowanie koncentruje się na instalacjach, na łączeniu rzeźby i architektury, na modelowaniu przestrzeni, w której jesteśmy. Scenografia jako pojęcie przestrzeni teatralnej jest zjawiskiem, które, rzeczywiście, można bardzo interesująco rozwijać.

K.F.: Wobec tego postawmy od razu pytanie o to, czy scenografia staje się w tej chwili zadaniem zespołowym, zestrajającym działania wielu specjalistów. Robi się nawet scenografie, w których poszczególne części spektaklu są opracowywane przez różnych artystów. Bogactwo technologii skłania do poszukiwania profesjonalistów działających w rozmaitych wyspecjalizowanych dziedzinach. Z jednej strony – multidyscyplinarność i multimedialność, z drugiej – konieczność pozyskiwania ludzi o coraz bardziej zróżnicowanych kompetencjach.

J.P.: Na początku byliśmy bardzo przywiązani do myśli, żeby zaprojektować też światło, bo obiekt, który stworzyliśmy, za sprawą światła ożywa, i to dosłownie. To taka przestrzenna forma, którą czasami bardzo trudno doświetlić, a stworzenie specjalnego klimatu właśnie przez odpowiednie światło było bardzo ważne. Projekt Igi zakładał niezwykle „intensywną” choreografię – stąd wziął się pomysł na uwolnienie sceny i stworzenie obiektu, który przez cały czas trwania spektaklu istniał autonomicznie, a zarazem współgrał z całością, współtworzył atmosferę, dał wyraz magii teatralnego świata, która jest bardzo istotna. Oczywiście, częścią scenografii były też rekwizyty, aktorzy współtworzyli nastrój, poruszając scenografią. Tak więc zespół aktorsko-scenograficzny wspólnie grał i tworzył widowisko. Rzecz jasna, nie od razu wiedzieliśmy, co zrobić, w jakim kierunku to wszystko pójdzie... Różne elementy spektaklu były zestrajane stopniowo, żeby ostatecznie zrealizować założenia Igi. Na szczęście, mieliśmy dużo czasu na zrobienie tego projektu...

K.F.: To jest, jak rozumiem, jedno z niewielu Waszych doświadczeń teatralnych, ale i tak wydaje mi się, że używanie w tym projekcie języka dobrze pojętej scenografii...

Joanna Braun: Bo scenografia teatralna była i jest, jak najbardziej, pracą zespołową. Nawet jeśli pojawia się artysta, który robi teatr autorski i sam projektuje wizję plastyczną, to i tak potrzebuje współpracowników, którzy mu coś wyrzeźbią, wykonają w materii, a on potem to podmaluje, nada temu ostateczny, własny szlif. Zazwyczaj jednak w mojej pracy jestem absolutnie uzależniona od krawcowych, ślusarzy, stolarzy i muszę pracować nad tym, aby się z nimi dobrze porozumieć.

Łukasz Błajejewski: Przysłuchując się tym wypowiedziom myślę, że jednak w dzisiejszym teatrze dzieje się wiele nowego. W inscenizacjach pozyskuje się nowe przestrzenie. Wchodzimy nie tylko na scenę, ale zaczynamy też zaglądać za kuliszy, „odczarowywać” całą tę skrzynkę magiczną teatru tradycyjnego, burzyć czwartą ścianę, przekształcać warunki inscenizacyjne obowiązujące dotąd w klasycznej przestrzeni teatralnej. To, co zdarzyło się już w latach dwięćdziesiątych w Niemczech, dotarło i do nas. Ostatnio pracowałem nad spektaklem w Teatrze im. Solskiego w Tarnowie. W trakcie remontu podniesiono tam widownię, pod którą utworzyła się nowa przestrzeń o przekroju trójkąta prostokątnego. Najpierw miała ona służyć jako sala prób, ale szybko stała się również miejscem prezentowania spektakli, które wchodziły mocno w interakcję z widzami, burzyły porządek podziału na scenę i widownię.

Podobnie dzieje się w przypadku twórców. Teatr pozyskuje nowych ludzi, nowych artystów, którzy dotąd nie mieli bezpośredniej styczności z pracą w teatrze. Scenografia często powstaje w trakcie prób, a nie jest tylko realizowaniem wcześniejszego pomysłu. Nawet jeśli istnieją jakieś założenia początkowe (bo trzeba, oczywiście, nadać pracy konkretny porządek), to w miarę powstawania spektaklu wiele się zmienia, przestrzeń podlega transformacji. Często nawet tuż przed premierą niektóre elementy scenografii zostają usunięte albo radykalnie przekształcone. Myślę, że nie mamy już dziś do czynienia ze scenografią, która jest precyzyjną realizacją określonego projektu, ale z taką, która powstaje w dynamicznym procesie, wynika ze zderzenia pomysłów twórców, których czasem jest więcej niż aktorów na scenie...

K.F.: Mówimy o przemianach przestrzeni, a ja zastanawiam się – jako badacz teatru – kiedy tak naprawdę ta radykalna przemiana przestrzeni, jej nowa reforma, nastąpiła? Czy jesteśmy w stanie uchwycić jakiś moment najnowszej transformacji? Bo o radykalnej przemianie konwencji scenicznych i ich instalowania się w konkretnej przestrzeni teatru praktycy i teoretycy mówili już na początku XX wieku, a nawet jeszcze wcześniej. Czy dziś, w nowym tysiącleciu, możemy mówić o ponownej reformie teatru rozumianej jako rewolucja wizualna? Jak następują te zmiany, Państwa zdaniem? Czy prowokuje je rozwój techniki, czy zmiany standardów życia? W pewnym momencie mówiono – szczególnie u nas, w tej części

Europy – iż to rzeczywistość polityczna tak bardzo się zmieniła, że narzuciła konieczność poszukiwania nowych środków wizualnych. Czy estetyka to kwestia niezależnej wyobraźni, doraźnej polityki, nowoczesnej technologii, czy czegoś jeszcze innego?

Justyna Łagowska: Już piętnaście lat pracuję w zawodzie. Kiedy studiowałam, Andrzej Sadowski, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uczył nas scenografii bardzo tradycyjnej. Ale już wtedy zaczynał się kruszyć dotychczasowy teatr, jego stabilna konstrukcja, m.in. zniknęły etaty dla scenografów. Kiedyś w Akademii warszawskiej wszyscy studenci robili dyplomy, przygotowując realizacje teatralne, a na moim roku, na którym były trzy osoby, ja jako ostatnia zrobiłam dyplom – dwa lata po skończeniu studiów. Zaczynało zatem brakować pracy w teatrze, ale pojawiły się inne możliwości – telewizja, reklama, media. Uważam, że zmiany nastąpiły z chwilą wejścia kapitalizmu – przekształcenia ustrojowe, społeczne i gospodarcze bardzo wpłynęły na nasz teatr. Nastąpiło bardzo duże różnicowanie scen – od gigantycznych, operowych, bardzo nowoczesnych, do offowych, eksperymentalnych. Zaczął się rzeczywiście jakiś niesamowity ruch, świadczący o przeobrażeniach. Wydaje mi się, że to niezwykle ciekawe zjawisko.

Pierwsze moje doświadczenia zawodowe to był kontakt wyłącznie z reżyserem. Spędzaliśmy wspólnie długie noce nad projektami, wymyślając, jak inscenizacja ma wyglądać – i to wszystko było w układzie dwuosobowym. Ten zespół zaczął się raptem powiększać – choreograf, kompozytor, czy teraz raczej osoba dobierająca muzykę. Wcześniej kompozytor przywoził utwór i wyjeżdżał, a teraz osoba odpowiedzialna za muzykę jest cały czas w teatrze, siedzi na próbach i dobiera muzykę na bieżąco. Pojawia się dramaturg, reżyser światel (choć w moim przypadku reżyseria światel razem ze scenografią to moje zadanie). Pytanie, czy taki podział funkcji osłabia naszą pozycję? Myślę, że to jest bardzo indywidualne, jak zwykle w sztuce. Studiowałam na Wydziale Rzeźby, na scenografię zdecydowałam się dlatego, że w teatrze są ludzie, tu się pracuje z ludźmi, tworzy się zespół – a to jest siła.

K.F.: Mnie także się wydaje, że wszelkie procesy transformacji są wzbogacające. Przemiany sprawiają, iż nasze teatry bardzo się różnicują. Poszukujemy nie tylko nowych konwencji, nowych środków wizualnych, lecz także możliwości relacji i konfrontacji różnych dyscyplin oraz stylów ekspresji, które muszą być poszerzane, modyfikowane, żywe. W związku z tym mam pytanie z perspektywy teatrologicznej: czy jako scenografowie odczuwacie to, co nazywa się „zwrotem performatywnym”? Czy odejście inscenizacji od tekstu dramatycznego, świata przedstawionego zapisanego literacko, oddziaływało na Wasze myślenie i zmieniło sposób patrzenia na materię sceniczną?

Andrzej Witkowski: Ja bym nie przeceniał tej „rewolucyjności”. Zawsze miałem poczucie, że tekst, który jest pierwszym etapem wszelkich poszukiwań związanych z przedstawieniem, jest tylko czymś, co daje nam impuls do działania... Teatr starzeje się błyskawicznie i przestaje istnieć w momencie, gdy wszystko znika ze sceny. Nawet filmowy zapis spektaklu jest czymś tak fałszywym, że nienawidzę oglądać rejestracji filmowych. No chyba, że znam dobrze przedstawienie, to wtedy mogę je powtórnie w nagraniu zobaczyć. Zdarzało się bowiem, że oglądałem spektakl w zapisie i wydawał mi się okropny, a potem sprawdzałem na żywo i okazywało się, że to fantastyczne przedstawienie.

K.F.: Bywa i odwrotnie...

A.W.: Artysta musi robić zapis, żeby stworzyć coś, co ma odpowiednią jakość. Wydaje mi się, że dawne projekty, zdjęcia dokumentowały teatr w sposób sugerujący nam, że to była taka „czysta dekoracja”. Scenografia natomiast, oczywiście dobra scenografia, zawsze miała elementy performatywne... Myślę, że dziś ta performatywna funkcja scenografii dochodzi do głosu coraz wyraźniej.

K.F.: Powstaje ostatnio bardzo dużo projektów, w których scenograf musi się zderzyć z sytuacją niepewności, gdy nie wiadomo do końca, jakie ostatecznie będzie przedstawienie. I to jest celowe, takie założenie uruchamia proces poszukiwań. Czy to też coś zmienia?

A.W.: Podczas pracy nad spektaklem *Milczenie o Hiobie* wielokrotnie spotykaliśmy się z Piotrem Cieplakiem na długich rozmowach. Nie wiem, czy obecne przedstawienie jest w jakikolwiek sposób podobne do tego, co planowaliśmy na samym początku, ponad pół roku temu, kiedy nie było jeszcze tekstu ani obsady.

J.Ł.: Teraz mamy ogromne przyspieszenie, spektakle robi się czasem w pięć tygodni. Decyzja o powstaniu przedstawienia zapada w ostatniej chwili. Czas twórczego przygotowania radykalnie się skraca. Działa się pod presją. To jest znacznie większy problem dla scenografa niż długi czas pracy. Nie dość, że musi się z wszystkimi dogadać i stworzyć projekty, to jeszcze do jego obowiązków należy kontrolowanie budżetu.

A.W.: Uważam, że zawód scenografa jest najbardziej stresującym zawodem w teatrze (oczywiście pomijam pracę aktora, tego bym w życiu nie robił!). Nasz los jest naprawdę nie do pozazdroszczenia. Reżyser może nam nawet na ostatniej próbie generalnej przemontować scenę i wtedy stajemy wobec sytuacji, kiedy się odbywa pierwszy montaż i próba techniczna. Zwożą nam

wszystkie elementy, my wiemy, że wydano na to olbrzymie kwoty i że teraz nic już nie będzie można zmienić. To nadzwyczajnie stresujące. Jednocześnie moment, w którym rysunek techniczny czy projekt staje się rzeczywistością, jest fantastycznym doświadczeniem. Gdy pracowałem w teatrze w Tokio, na ostatniej prostej wkraczała na scenę ekipa techniczna, tłum ludzi ubranych na czarno, wszyscy mieli słuchawki na uszach, a kierownik techniczny miał mikrofon. Na moich oczach makieta, którą przywoziłem wcześniej, stawała się prawdziwą przestrzenią, w której mogą funkcjonować ludzie. Myślę, że wszyscy koledzy i koleżanki mają w takiej chwili poczucie mocy sprawczej, demiurgiczności, jaką daje praca scenografa.

K.F.: Obok owych niezwykłych doznań pojawia się jeszcze problem odpowiedzialności scenografa. Wydaje mi się, że owa odpowiedzialność wobec widza wzrasta w tej chwili, ponieważ teatr nie operuje jakimś konkretnym tekstem i zawartym w dramacie projektem świata przedstawionego, a więc scenografia bardzo często staje się istotnym wehikułem tematów, problemów, treści interpretacyjnych. Zadaniem scenografii jest wtedy przekazywać sens widzowi, zasugerować mu kształt rzeczywistości, dać pożywkę wyobraźni przez użycie konkretnego materiału lub formy. Jak Państwo odczuwają presję odpowiedzialności? Dziś nie pracuje się przecież metodą, o której mówiła niedawno tu, w krakowskiej ASP, Krystyna Zachwatowicz-Wajda, wspominając, jak analizowała tekst, jak pisała własny scenariusz, który był właściwie reżyserskim egzemplarzem do dramatu. Teraz tego tekstu bardzo często nie ma, dramaturg dopiero tworzy zapis, reżyser poszukuje, aktorzy improwizują. Państwo w związku z tym oscylują między reżyserem, dramaturgiem, aktorem, widzem i bardzo konkretnym zadaniem do zrealizowania w realnej materii: przestrzeni, kostiumu, rekwizytu.

I.G.: Ja tutaj czuję się nie na miejscu, nie zajmuję się bowiem scenografią. Mogę tylko opowiedzieć o swoich doświadczeniach pracy przy spektaklach, które opierały się na scenariuszu powstającym w czasie prób. Myślę, na przykład, o własnym projekcie, który robiłam z dziećmi, bo od jakiegoś czasu bardzo mnie interesują projekty partycypacyjne, relacyjne. Miałam z dyrektorem teatru poważny konflikt w sprawie zdefiniowania tego, czym jest sztuka partycypacyjna, szczególnie taka, w której udział biorą osoby niezwiązane zawodowo z teatrem, amatorzy – w naszym przypadku dzieci. Bardzo mi zależało na tym, żeby stworzyć tym dzieciom rodzaj instalacji, jakiegoś środowiska na scenie, w które wejdą, uwierzą, że to jest ich własna rzeczywistość. W niej będą improwizować, wobec niej będziemy tworzyć sytuacje teatralne. Pojawiły się zarzuty, że tworzę mocną ingerencję inscenizacyjną, która dzieci przytłoczy, że chcę zbudować sobie jakąś rzeczywistość i w nią wrzucić młodych uczestników projektu. Instalacja była jednak tak pomyślana, że

właściwie mogłyby ją skonstruować same dzieci. To był obiekt budowany z papierowych rurek połączonych sznurkami – rodzaj dziwnej wyspy albo kocowiska – miejsca odpowiedniego dla małych buntowników. Nie wiadomo było, czy to jest kraina ich fantazji, czy rzeczywistość, w którą się przenoszą. Ta sceneria była pierwsza – dopiero później powstał scenariusz, tworzyły się jakieś tematy, kształtowała się mapa przestrzeni, topografia nowego świata...

Ł.B.: Jeżeli sam tekst jest w procesie, dramaturg i cała ekipa tworzą go na bieżąco, to również scenografia jest w procesie. Mogą, oczywiście, istnieć pewne założenia – możemy opowiadać sobie o przestrzeni, rozmawiać z dramaturgiem, reżyserem, aktorami o świecie, który stwarzamy, ale sama scenografia „stwarza się” tydzień po tygodniu – wraz z powstawaniem spektaklu. Wpadam na pomysł i przynoszę jakiś przedmiot, który znalazłem albo o którym pomyślałem – i wokół niego zaczynamy się na próbie bawić, w trakcie pracy scenografia się zapisuje, rozpisuje, rozbudowuje i dopiero na koniec puentuje na premierze. Ten proces wygasa dopiero wraz z procesem myślenia o inscenizacji.

J.Ł.: Przeciwnieństwem takich działań jest praktyka teatru niemieckiego, gdzie projekty przywozi się rok wcześniej i w trakcie realizacji nie można niczego zmienić. Dotyczy to scenografii i, niestety, również kostiumów, co jest bardzo trudne do zaakceptowania.

A.W.: Taka gotowość, dopracowanie konieczne jest zwłaszcza w sytuacji, gdy tworzymy coś ogromnego, jakiś bardzo skomplikowany projekt – bo nam tego nikt w ostatnim tygodniu nie zrobi.

J.Ł.: Ale potem odbywają się zebrania około pięćdziesięciu osób, podczas których debatuje się nad sprawą przesunięcia jakiegoś detalu. Niezwykle ciekawe w naszym zawodzie jest więc to, że mamy możliwość tak różnorodnie pracować. Musimy dysponować dużą wiedzą, ogromną elastycznością i pokładami cierpliwości. Jednak droga improwizacji i poszukiwań jest dużo ciekawsza, choć wiąże się ze stresem.

M.K.: Trzeba zresztą te poszukiwania precyzyjnie rozróżniać, bo to, o czym mówi Łukasz Błazejewski, to są przypadki scenografii-rekwizytu.

J.Ł.: Niekoniecznie, bo jeżeli pracuje się przez trzy miesiące właśnie tak, poszukując i dodając różne elementy, to w trakcie tej pracy powstaje scenografia, jakoś się składa, stopniowo konstruuje. Tak było w moim przypadku, np. z *Utworem o Matce i Ojczyźnie*. Na początku była szafa, potem nastąpiła multiplikacja, dodałam możliwość obracania, rekwizyty obrosły historią spisaną

na ich ścianach. Plus jeszcze kilka elementów i powstała silna, samodzielna, dojrzała bohaterka spektaklu.

M.K.: No tak, rozumiem, ale jeśli to jest konstrukcja kilkumetrowa...

Ł.B.: Kilka dni – i staje dom, dlaczego nie? Jednego dnia powstaje konstrukcja, bo, na przykład, potrzebujemy jakiejś przestrzeni zamkniętej, drugiego dnia powstaje ściana, bo aktor zapisuje tę ścianę w trakcie prób.

M.K.: A faktury, kolory, światło?

Ł.B.: Potem przychodzi malarz i ścianę zachlapuje, bo potrzebujemy, żeby była brudna, albo sama się brudzi w trakcie prób, w trakcie użytkowania. To się dzieje równoległe...

J.P.: Projekty, które zrealizowaliśmy z Igą Gańczarczyk, były zamknięte w formie wcześniejszej koncepcji. Iga doskonale wiedziała, z czym będzie się mierzyć na scenie. Scenografia była pierwsza, tak powiedziała Iga, ale w sensie materialnym powstała na końcu. Okres przygotowania projektu był bardzo długi – zamawianie elementów, proces składania tego wszystkiego, montowania, potem podejmowania konkretnych decyzji. Musiał jednak przyjść rzemieślnik, np. tapicer, który starał się nadać naszym poszukiwaniom odpowiednią formę. Tutaj nie było możliwości, żebyśmy sobie mogli zmienić narzucony klimat, z założenia weszliśmy w poszukiwania określonego wyrazu, który chcieliśmy odtworzyć. Miejsce, które się pojawiło najpierw jako koncepcja, w jakimś sensie zainfekowało poszukiwania i wyrosło z nich.

D.L.: Odniosę się jeszcze do pytania o to, czy scenografia może mówić, coś przekazywać. Jesteśmy w trudnej pozycji, bo zazwyczaj robimy rzeczy abstrakcyjne w formie, ale zależy nam na tym, żeby abstrakcja przekazywała pewne treści. Często na początku spotykamy się z zarzutem, że to, co proponujemy, to zupełnie nie jest świat przedstawiony, np. że to nie jest pałac królowej, że to nie jest dom czy inna konkretna przestrzeń – nawet w czystym, archetypowym znaczeniu tego słowa. A wtedy nagle dziecko wchodzi na scenę i mówi: „O, to jest pałac królowej”. Oczywiście staje się w takim momencie, że abstrakcja jest w stanie wiele przekazać.

K.F.: W teatrze materiały bardzo dużo narzucają, bywają – jeśli można tak rzec – interaktywne, wieloznaczne, czasem wyraźnie dookreślają status przestrzeni. Często słyszy się uwagi, że w teatrze współczesnym wszystko jest takie samo, że scenografie upodobniają się do siebie nawzajem, są zrobione z serijnych produktów nabywanych w sieciach handlowych, z podłóg, ścianek,

elementów gotowych, że scenografia przetwarza surowce, z jakimi mamy do czynienia w najbliższym, banalnym otoczeniu, na które jesteśmy skazani. Niezupełnie mogę się z ową krytyką zgodzić, bo oczywiście, z jednej strony mamy do czynienia z gestem mimetycznym, projektami naśladowczymi na scenie rzeczywistość, ale z drugiej strony, kontekst użycia owych przedmiotów i materiałów seryjnych bywa różny – często krytyczny, ironiczny, bardzo zindywidualizowany. Moim ulubionym przykładem jest kanapa z czerwonej dermy, bo ona właśnie pojawiła się w pewnym tekście krytycznym, w którym pada zarzut, że współczesna scenografia ogranicza się do użycia seryjnego produktu wyposażenia wnętrz. Sporządziłam więc taki fotograficzny zbiór kanap z różnych inscenizacji, żeby pokazać, że one bardzo się różnią i że kontekst inscenizacji wykorzystanie takiego mebla zasadniczo zmienia. A co Państwo odpowiedzą na taki zarzut, że scenografię robi się właśnie ze względu na dostępność materiałów, że nie jest już ona dziełem sztuki, że staje się powtarzalna i schematyczna?

J.B.: Wszystko zależy od tego, jak ta kanapa z czerwonej dermy zostanie użyta, w jakim spektaklu, i co będzie znaczyła, jak będzie oświetlona. I już jest tysiąc współrzędnych, które zaprzeczają powtarzalności. Najważniejsze jest jednak to, w jakim stopniu to użycie czerwonej kanapy jest przemyślane przez scenografa i reżysera, i aktorów, i tapicera.

A.W.: Dla mnie pewną cezurą jest wiek XXI, bo nasz teatr w jego pierwszym dziesięcioleciu odszedł od pewnego typu zaangażowania, od konieczności mówienia o polityce, sygnalizowania tematów cenzurowanych. Zresztą był taki moment, w którym krytyka wróżyła, że tylko śpiewogry będą istniały, bo teraz nas interesuje przede wszystkim coś doraźnego i prymitywnego.

Zarazem jednak wiek XXI dał nam wielkie możliwości technologiczne – i one, rzecz jasna, schematyzują środki wyrazu, tak zawsze było z produkcją przemysłową. Technologia ujednolica w momencie, kiedy człowiek zajmuje się scenografią jak konfekcją, jest mnóstwo przykładów z teatru współczesnego „konfekcyjnego”, gdzie czerwona kanapa niczym się nie różni od kanapy z witryny sklepowej. Ona zresztą wcale nie musi być inna – tylko kontekst jej użycia sprawia, że funkcjonuje w nowej przestrzeni conceptualnej. Wtedy może stać się sztuką i może być scenografią „mówiącą” – ale nie nadmiernie, bo scenografia nadmiernie „gadająca” też jest bez sensu. Uważam, że należy odpowiednio zacząć i skończyć: praca z przestrzenią teatralną uczy, iż należy podnieść kurtynę, pokazać i zamknąć.

Jeśli w teatrze pojawia się wrażenie powtarzalności, ujednolicenia środków, to ono wynika także stąd, że nam się dziś upodabnia cały świat. Istnieje pojęcie tak zwanych „nie-miejsc” – właściwie każdy hol dowolnej galerii handlowej, przestrzeń użytkowa na lotnisku, na dworcu jest, bez względu na położenie

geograficzne, podobna do innych. Gdyby nas zostawiono w takim miejscu w Pekinie, Nowym Jorku, Warszawie – tych miejsc nie rozróżnilibyśmy. A teatr też się do tego odnosi... Pytanie tylko: jak się z owego doświadczenia korzysta, czy się z niego wyciągnie „istotny sok”. Dla powierzchownego odbiorcy wszystko będzie takie samo, skoro użyliśmy takich samych materiałów...

K.F.: Oczywiście, chodzi także o odróżnienie tego, co jest krytycznym ujęciem w teatrze faktu kulturowego, związanego z powtarzalnością architektury i scenografii jako symptomu nowoczesnego świata, od tego, co jest rezultatem wpływu na teatr obrazów tych przestrzeni-klonów. Trudno zgodzić się na praktykę scenograficzną, która bez zastanowienia, bez wewnętrznej refleksji przejmuje składniki narzucane przez cywilizacyjną seryjność, masową produkcję, estetyczny banał.

J.Ł.: Spotkałam się z zarzutem, że współczesny najnowszy teatr to tylko projekcje i projekcje. Trochę mnie zdziwiła ta powierzchowna znajomość historii teatru. Projekcje w teatrze pojawiały się przecież już w latach sześćdziesiątych zeszłego wieku, a nawet znacznie wcześniej: choćby teatr Erwina Piscatora, który wprowadził film do teatru już w latach dwudziestych. Projekcji, podobnie jak tej kanapy, można w różny sposób używać – są narzędziami, a nie celem samym w sobie.

K.F.: Gdy się przegląda serię zdjęć teatralnych z danego okresu, to widać, że pewne chwytły, materie, przedmioty, idee powtarzają się. Wynika to ze wspólnego krwiobiegu kultury, stanu cywilizacji, mód oraz upodobań stylistycznych i, oczywiście, nie ma w tym nic szczególnego, że – z jednej strony – mamy dominanty obrazowe, z drugiej – poszukujemy rzeczy odrębnych, silnie zindywidualizowanych. Zawsze mi się wydawało, że scenografia stwarza wyjątkową przestrzeń prywatnego dotknięcia przedmiotu, szczegółu, materii, że potrafi przeciwstawić się masówce dizajnersko-architektonicznej, tworzyć własne światy. Widać to w praktyce takich, na przykład, artystów, jak Józef Szajna, Tadeusz Kantor czy Krystian Lupa. Chciałabym w związku z tym zapytać o Państwa sfery prywatności w teatrze. O to, czy scenograf dzisiaj może mieć osobisty stosunek do przedmiotu, który wytwarza, czy przywiązuje się do własnego świata inscenizacyjnego.

J.Ł.: Ja mam bardzo intymny stosunek do swojej scenografii i kilka z nich było dokończonych moją ręką, na przykład wszystkie szafy w spektaklu *Utwór o Matce i Ojczyźnie* były zapisane przeze mnie. Przy wyjeździe inscenizacji do Japonii przysporzyło to zresztą wielu problemów. Tam trzeba było scenografię zbudować na nowo – przy dalekich wyjazdach nie przewozi się dekoracji, tylko buduje się ją na miejscu – a ja nie mogłam wyjechać,

miałam inne premiery w Polsce, więc „namaściłam” osobę, która wykonała tam za mnie owo „bezpośrednie dotknięcie”, by napisała teksty w szafach w moim imieniu.

Często osobisty stosunek do scenografii zależy od tego, jak długo przygotowujemy spektakl. Jeśli to jest długi okres, to czujemy się współtwórcami na równi z dramaturgiem, kompozytorem, didżejem czy choreografem i nawiązujemy z tym dziełem własne, intymne relacje. Artysta nie może zabrać scenografii do domu, często są po prostu za duże. Ale jestem niezwykle szczęśliwa, gdy mam dowody tego, że inni ludzie zabierają do domu części moich prac, że są one dla nich z jakichś względów szczególne. Widzowie, wychodząc ze Starego Teatru w Krakowie po spektaklu *Orestei*, często biorą po garści gruzu ze sceny. To ważne, żeby te prace nie były płaskimi dekoracjami, żeby tworzyły jakiś bardzo emocjonalny komunikat. Jeżeli ja je tak potrafię rzeczywiście nasycić, to wtedy stają się scenografiami naprawdę.

I.G.: Bardzo ciekawe wydaje się to, jak trwa i ewoluuje swoisty fetyszym u Krystiana Lupy. Przestrzeń do spektaklu *Miasto snu*, który miał premierę w roku 2012 w TR Warszawa, jest tego znakomitym przykładem. Do niej przeniknęły składniki z wcześniejszych scenografii Lupy, np. w podłodze były deski z *Braci Karamazow*, na nich stał stolik z *Kalkwerku*. Lupa ma obsesję podłóg, są one najbardziej dopieszczonym elementem scenograficznym, są bardzo precyzyjnie komponowane, jak obraz. To ciekawe, że w tym przypadku kolejne scenografie działają na zasadzie teatralnego palimpsestu. *Miasto snu*, które było powrotem do realizacji z roku 1985, dodatkowo, w tej nowej przestrzeni, zapisywało związek z poprzednimi inscenizacjami. Pomieszczenia, ściany, pokoje – to coś, co się w scenografiach Lupy powtarza na różne sposoby.

K.F.: Wywołujemy tym samym – ważną dla teatru – sprawę idei przedmiotu, który dysponuje pamięcią, łączy dawne i nowe przestrzenie gry. Odwołuje się do świadomości zarówno widzów, jak i aktorów.

A.W.: Przy dobieraniu przedmiotów (przecież nie wszystkie przedmioty projektujemy) człowiek musi mieć jakiś intymny stosunek do nich. Albo ich nie lubi i dlatego wystawia je na pośmiewisko, albo je uwielbia i każe wielbić innym. Jednocześnie zadziwia mnie, kiedy słyszę, że jakiemuś scenografowi trudno się rozstać ze swoim dziełem, bo ja odczuwam coś wprost przeciwnego. Nie mogłem wejść nawet do bufetu, gdy na scenie grano spektakl, który przygotowywałem lata temu, bo widok aktorów, którzy wchodzili do bufetu w moich kostiumach, był dla mnie czymś obcym, wręcz nieznośnym. Rozpознаwałem, oczywiście, zaprojektowane przez siebie rzeczy, ale nie chciałem ich oglądać. Skończyło się – i ta kochanka już jest nieważna.

J.B.: Istotą intymności stosunku do materii, którą musimy ożywić, jest to, że trzeba dotknąć każdego materiału na kostium, każdego materiału na scenografię – bez tego dotyku jest nieważny.

A.W.: Ja też sobie bez tego nie wyobrażam pracy.

K.F.: Obok związku z materią ważnym aspektem pracy scenografia jest też predylekcja do pewnych obrazów. Dawniej scenograf z reżyserem komunikowali się przy użyciu tworzyw, ale szukali też wspólnych źródeł ideowych, np. w materii obrazowej, ikonograficznej. Mam wrażenie, że to się bardzo obecnie zmieniło. Pamiętam, jak Barbara Hanicka opowiadała mi, że miała z Jerzym Grzegorzewskim takie kody porozumiewania się obrazami: *Balkon* Maneta przy okazji pracy nad dramatem Geneta, obrazy Wyspiańskiego, prace Duchampa, etc. Czy słusznie odnoszę wrażenie, że dziś młody teatr używa przede wszystkim kodów filmowych, scen z seriali, aluzji do obrazów medialnych? Nie mówię w tej chwili tylko o użyciu filmu jako obrazu, projekcji, ale o tym, że bardzo często pojawiają się na scenie odwołania do rzeczywistości związanej z filmem, jako wspólnej własności kulturowej, że tam szuka się inspiracji i kierunków. Widać to w ostatnich inscenizacjach Lupy, Warlikowskiego i w całej konstelacji przedstawień nowego polskiego teatru.

Ł.B.: Kiedy pracowałem z Radkiem Rychcikiem przy *Fragmentach dyskursu miłosnego* Rolanda Barthes'a, na pierwszym naszym spotkaniu po przeczytaniu książki wymienialiśmy kojarzące się nam tytuły filmów i ulubione z nich sceny miłosne. Ich lista była punktem wyjścia, co wyraźnie odbiło się w scenariuszu i znalazło odzwierciedlenie w spektaklu. W trakcie pracy sceny z konkretnych filmów były hasłami wywoławczymi określonego momentu, relacji, atmosfery przedstawienia.

J.B.: Żeby się móc porozumieć, potrzebne są nie tylko słowa, ale właśnie – obrazy, filmy, muzyka...

Ł.B.: Teatr eksploatuje film i odwrotnie, film korzysta z teatru, jak w *Ptakach* Hitchcocka czy *Zagubionej autostradzie* Lyncha. Obraz kinowy czy dzisiejszych mediów intensywnie przenika do teatru. Przez multimedia jesteśmy w stanie dotknąć rzeczywistości dokładniej. Myślę, że inscenizacja ma dziś szansę szczególnego komunikowania się ze światem właśnie przez to medium, choć nie zawsze jest ono trafnie użyte... Multimedia przydają się bardzo, by nadążyć za narastającym skomplikowaniem naszego otoczenia. Na co dzień spotykamy się często z symulacją rzeczywistości. W sklepach nie ma już po prostu zdrowego jedzenia, ale podział na „zdrową żywność”, „bio żywność” i resztę; już nie biegamy w otwartej przestrzeni, ale idziemy do siłowni biegać na mechanicznej

bieżni. Teatr, który też jest rodzajem symulacji, musi odtwarzać tę wielowarstwowość w projektowaniu scenicznego świata. Być może właśnie dlatego, że na scenie jest kamera *live*, aktorzy zostają nagrani i powtórnie odtworzeni – do nas silniej docierają w tej zapośredniczonej rzeczywistości. Dzięki takim projekcjom w teatrze, w przestrzeni żywej, będziemy umieli lepiej radzić sobie ze spiętrzeniem różnych światów. To istotne, gdy zaciera się świadomość, co jest rzeczywistością, co jest symulacją, co jest prawdą, co jest fałszem.

A.W.: A ja mam refleksję dokładnie odwrotną: cała nadzieja w żywotności teatru, bo w jego przestrzeni nie podlegamy symulacji, bo przychodzenie do teatru ciągle jest powodowane właśnie chęcią spotkania z tym, co żywe.

K.F.: Ale to żywe nie ginie nawet wtedy, gdy scena aranżuje różne piętra rzeczywistości, gdy wprowadza wielość projekcji i obecności.

I.G.: To żywe jest wtedy tylko ukryte.

A.W.: Tak, ale co, jeśli jest ukryte aż tak, że go nie możemy dostrzec?

Ł.B.: Jak się wówczas do tego dostać?...

A.W.: Myślę, że przez zmysły. Ja, na przykład, nieustannie odnoszę się właśnie do zmysłu – albo słuchu, albo węchu. Mówię, na przykład: „ta przestrzeń nie śmierdzi, a powinna śmierdzieć”. Przecież kiedy robimy np. kostium zebraka, to nie każemy aktorowi nie myć się przez dwa tygodnie, ale musimy spowodować u odbiorcy wrażenie, że ten człowiek śmierdzi. Poza tym myślę, że to spotkanie się na żywo, kiedy nas nic nie dzieli, żaden ekran – to jest właśnie siła teatru. Ale drogi są różne...

K.F.: No właśnie, drogi są różne, podobnie jak sposoby używania w teatrze projekcji...

J.P.: Myślę, że w teatrze trudniej jest ukryć sztuczność niż w filmie. Film stara się być bardzo rzeczywisty, ale scenografia, gdybyśmy na nią spojrzeli już poza kadrem, jest zupełnie innej jakości. W teatrze wszystko musi być bardzo dopracowane, także cytaty z filmu czy obraz projekcji.

A.W.: Tak, ale ja nie mówię o hiperrealizmie, tylko o wytwarzaniu wrażenia, które jest rezultatem bezpośredniego spotkania. Czasami aktor znajduje się ode mnie o metr i nie ukrywamy tego, że jesteśmy w teatrze, że wszyscy kupili bilety – tutaj problem jest nie w iluzyjnym odtwarzaniu rzeczywistości, bo myślę, że w ogóle teatr nie polega na odtwarzaniu rzeczywistości w skali

1:1. Siła teatru tkwi w rzeczywistym spotkaniu. Przypominam sobie jeden ze spektakli dla dzieci, który robiłem: jak nam potem opowiadano, bileterki musiały stać przy proscenium i pilnować, aby dzieci nie wbiegały na scenę. Oczywiście, dorosłego widza nie tak łatwo doprowadzić do podobnego stanu...

K.F.: Doświadczenie obecności, żywej obecności, można różnie budować – i to jest ciekawe w teatrze. Myślę, że dobrze używane media bardzo wzbogacają teatr i lokują żywą obecność w nowym kontekście. Pamiętam uczucie, którego doświadczyłam, będąc wśród widzów na jednym ze spektakli Krzysztofa Garbaczewskiego. Oczekiwanie na aktorów, na ich bezpośrednie pojawienie się, było bardzo intensywne, zbudowało istotne napięcie. Widzowie odczuwali ogromną ulgę, kiedy żywy aktor na moment wchodził na scenę. Można się nie zgadzać z tym teatrem, ale pokazywał nam coś bardzo cennego: projektował utratę bezpośredniego kontaktu, który – dopiero dzięki temu – mogliśmy naprawdę docenić.

I.G.: Myślę, że w poszukiwaniach scenograficznych ciekawe jest podjęcie jakiejś gry z przyzwyczajeniami widzów. Tutaj była mowa o nowych mediach, o tym, że powinny być jakoś podporządkowane inscenizacji, że nie powinny „przykrywać” aktorów, bo są bardzo absorbujące i zawsze wygryają z żywym aktorem. Mnie szczególnie podobają się te spektakle, w których coś przeszkadza widzowi, na przykład właśnie u Garbaczewskiego zabiegi takie są bardzo częste. Wydaje mi się, że inscenizacja *Iwony*... i sposób, w jaki reżyser wykorzystał tam media, kamerę, projekcje – uruchomiło myślenie o formie u Gombrowicza, o tym, jak współcześnie można ten temat jego dramatu jeszcze poruszyć. Bo wydawałoby się, że jest już zamknięty w jakiejś teatralnej konwencji, a nagle okazuje się, że gra ze spojrzeniem, z podglądaniem, z docieraniem w głąb – ale właśnie przez oko kamery, a nie jakiś efekt zainscenizowany – ma ogromną siłę rażenia. Szczególnie intensywnie toczy się wtedy na scenie gra z obecnością/nieobecnością, widzialnością/niewidzialnością. Pojawia się to, o czym powiedział Łukasz: skomplikowanie rzeczywistości na scenie, stworzone jako zadanie odróżnienia tego, co jest fałszem, od tego, co jest prawdą. To był przypadek *Tragedii rzymskich* Ivo van Hove’a: grała tam właśnie owa niepewność widzialnego, widzowie w pewnym momencie mogli wejść na scenę i być bardzo blisko aktorów, mogli później wrócić i oglądać spektakl na ekranie. To zadziałało paradoksalnie, okazało się bowiem, że im bliżej jesteśmy aktorów, tym trudniejszy mamy dostęp do ich doświadczenia.

A.W.: Pani daje przykład teatru politycznego i o polityce, o świecie, który my znamy z telewizora – bo to była, według mnie, opowieść o tym, że prawdziwość świata polityki jest nam obca. Nie chodzimy na wiece, znamy to najczęściej ze studia telewizyjnego, dlatego tak mocno tam działało owo

zapośredniczenie. Iza Stronias mówiła niejednokrotnie – jako praktyk zajmujący się mediami – o wykorzystywaniu projekcji przez scenografa i o tym, że to czasami przeszkadza. Przeszkadza właśnie w momencie, kiedy technologiczne środki wizualne nie są dobrze użyte, kiedy aktorowi każe się grać na sto procent, a jednocześnie wiesz mu się nad głową ekran. Wtedy zawsze wygra wyświetlony obrazek.

J.Ł.: Może jeszcze wróć do inspiracji, bo opowiadaliśmy o tym, że filmy są na pewno świetną pożywką dla współczesnego teatru, ale są nią też teledyski, klipy, muzyczne obrazy – one także stwarzają język porozumienia z reżyserami.

K.F.: Te kody są niezwykle ważne także dla publiczności, bo odwołują się do sfery zainteresowania widza – szczególnie młodego.

J.Ł.: No właśnie, język obrazu – komiksy, postaci z filmów animowanych, wiele spektakli teraz opiera się na popkulturze. No i muzyka, która jest zawsze bardzo ważna w relacji: reżyser – scenograf.

K.F.: W teatrze zawsze operuje się pewnymi kliszami, przenosi się części świata realnego na scenę. Ale wobec dzisiejszej ekspansji owych cytatów pojawia się pytanie: czy przestrzeń teatru jest dla scenografa wciąż terenem odkryć, badania czegoś, co dla niego samego byłoby zaskakujące i niespodziewane?

J.B.: Nawet jeśli pracujemy w tej samej przestrzeni, to już inne zadanie, inny kierunek uruchamia jakby inną przestrzeń – w tej realnej. Już przez samo to, że ma do czego innego służyć, przestrzeń się odrealnia.

K.F.: Działania plastyczne, wizualne na scenie stwarzają pole odkrywczego widzenia, co bardzo wzbogaca nasze poznawanie rzeczywistości...

Ł.B.: Skoro mowa o odkryciach, to istotne jest doświadczenie przeniesienia danej scenografii w nową przestrzeń. Sytuacja, kiedy spektakl jest na wyjeździe i trzeba go ulokować na zupełnie odmiennej scenie, to ważne doświadczenie dla scenografa, zresztą dla wszystkich: i dla aktora, i dla reżysera. Na próbie wznowieniowej nagle odkrywa się nowe światy, a czasami jest odwrotnie – pojawia się jakaś trudność do przeskoczenia. Myślę, że to jest doskonałe laboratorium odkryć.

J.B.: Jak nie ma dwóch takich samych spektakli, tak nie ma dwóch takich samych przestrzeni; mimo że przestrzeń jest materialna, to jej oddziaływanie w danym momencie, w danym spektaklu, może nie kompletnie, ale ją jednak „przekierunkowuje”.

J.P.: Nasza scenografia jest zupełnie inna, ponieważ została oparta na zupełnie odrębnych założeniach. Przeniesiona do przestrzeni w innej skali, mogłaby mieć inne działanie, ale nam raczej chodziłoby o odtworzenie w nowym miejscu tego, co było wcześniej, o oddanie pierwotnie zaplanowanego efektu. Już sam fakt, że scenografia pojawia się w jakiejś przestrzeni, sprawia, iż stwarza się wirtualny świat, cały spektakl jest takim wirtualnym światem...

J.Ł.: Jak to? Przecież świat teatru jest realny!

J.P.: Jest wirtualny w tym sensie, że porusza naszą inwencję, my sobie coś wyobrażamy, budujemy w wyobraźni. W scenografii jest oczekiwanie na uruchomienie tego nowego, czwartego wymiaru – czasu, w którym spektakl się toczy. Kiedy scenografia może się dziać i tworzyć od samego początku do samego końca – to jest dla nas bardzo interesujące. Nasza teatralna instalacja jest bardzo statyczna, zaś uruchomienie tego „zamrożenia” w teatrze bywa odkrywcze...

D.L.: Dodam tylko, że za każdym razem jest dla nas wyzwaniem zrobienie czegoś dużego, dużej konstrukcji w przestrzeni zamkniętej. Warunki sceny są bardzo inspirujące. W Bydgoszczy było zupełnie inaczej niż w Łodzi, gdzie była bardzo mała scena i musieliśmy kompletnie odwrócić sytuację. Po rozmowach z Igą doszliśmy do wniosku, że wracamy do konwencjonalnego układu: scena – publiczność. To było coś bardzo ciekawego dla nas, ten temat relacji przestrzennej, jaka zachodzi pomiędzy publicznością a, tak to nazwijmy, scenografią.

K.F.: Są Państwo znakomitym przykładem swego rodzaju teatralnego przyciągania. Kiedyś artyści odchodzili od scenografii, żeby się zajmować przestrzenią publiczną, żeby działać w innych sferach, a teraz okazuje się, że to jest niewystarczające, że sztuka i teatr są potrzebne twórcom na co dzień zaangażowanym w bardzo pragmatyczne projekty.

J.P.: Marzyliśmy o tym, aby ten ostatni spektakl, nad którym pracowaliśmy razem z Igą, mógł się odbyć w większej przestrzeni, na dużej scenie, która była pusta. Brak nowoczesnych scen w Polsce jest bardzo dotkliwy i może stąd się biorą próby przełamania konwencjonalnego myślenia o przestrzeni scenograficznej...

D.L.: Myśmy sobie pozwolili na mały żart i pokazaliśmy scenografię, którą zrobiliśmy ostatnio z Igą, w hali Fabryki Sztuki w Łodzi jako obiekt. Zmieniliśmy skalę, a cały spektakl był prezentowany jako projekcja.

I.G.: W związku z tymi uwagami chciałabym Justynę Łagowską zapytać o pracę w Jeleniej Górze. Kiedy Wojtek Klemm był tam dyrektorem, miał pomysł, żeby scenę studyjną jeleniogórskiego teatru oddać artyście, który zaprojektuje scenografie do wszystkich przedstawień planowanych w tym sezonie na tej scenie. Justyna taką scenografię przygotowała. Chciałabym zapytać, czy były jakieś odkrycia, jeśli chodzi o użycie tej Twojej scenografii – bo ona była trudna do wykorzystania przez reżyserów przychodzących do tego teatru. Ja wtedy pracowałam w Jeleniej Górze z Iwo Vedralem i rzeczywiście mieliśmy duży kłopot, żeby gotową przestrzeń jakoś uruchomić. Składała się z – nie wiem, jakiej liczby – metalowych kostek, które były ciężkie, a zarazem mobilne. To właśnie była otwarta przestrzeń, nie była pudełkiem, nie była tam zdefiniowana widownia – i z użyciem tych kostek można było zrobić wszystko. Jednak to było zadanie dla reżysera, a nie zadanie, które reżyser daje scenografowi...

J.B.: Zofia Wierchowicz zrobiła kiedyś „maszynę do grania Szekspira” – i to szło przez lata...

J.Ł.: Tak, tylko że projekt Wierchowicz to była forma zamknięta, „pudełkowa”. W Jeleniej Górze stworzyłam absolutnie otwartą przestrzeń, która pozwalała na korzystanie z jej elementów albo przez widzów, albo przez aktorów. To była decyzja reżysera – co z tymi stalowymi sześcianami robi. Myślę, że to był odważny eksperyment, który wynikał przede wszystkim z braku pieniędzy, a Wojtek rzeczywiście chciał dużo spektakli zrobić na tej małej scenie, miałam więc duży problem z narzuceniem komukolwiek czegoś z góry. Zaproponowałam mobilne, neutralne elementy, które można było różnie wykorzystać, włącznie z posadzeniem na nich publiczności. Dla własnego użytku nazywałam ją „salą pamięci”, bo czułam, że trzeba było zbudować postumenty dla duchów tego teatru, chociażby tych wywołanych w tej sali przez wspomnianego już Krystiana Lupę. Może dla tego inspiracją był pomnik Holocaust-Mahnmal w Berlinie, powstała tak makieta pamięci. Mam wrażenie, że tam nie dokonało się żadne zaskakujące odkrycie. To była ciekawa próba, aby przy trudnej sytuacji tę małą scenę jakoś uruchomić. To się chyba udało, bo powstało w ciągu tamtego sezonu sześć albo siedem spektakli. Ten projekt był bardziej pewnego rodzaju laboratorium, propozycją powołania funkcjonalnej formy przestrzennej.

Na marginesie: każdy remont teatru, każda budowa teatru powinna być konsultowana ze scenografami. Bo to jest skandal, że robi się remont tak, że aktor z garderoby na scenę musi przejść przez podwórkę!

A.W.: Architekci nie słuchają. Byłem konsultantem przy odbudowie Teatru Polskiego po pożarze, obok mnie jako konsultant siedział Jerzy Jarocki.

Mówiliśmy architektowi różne rzeczy – ani jedna z tych sugestii nie została zrealizowana. Zrobiono fatalną widownię, z której tylko pięć osób widzi właściwą scenografię, natomiast reszta siedzi pod kątem i jedni oglądają prawe, a drudzy lewe kulisy.

J.Ł.: Architekci nie chodzą do teatru. Takie instytucje, jak wydziały czy katedry scenografii powinny organizować jakieś warsztaty, zajęcia dla architektów...

K.F.: Trzeba by zmienić tryb kształcenia, bo to nie dotyczy tylko teatrów, ale też bibliotek, dworców, wielu innych miejsc użyteczności publicznej.

J.Ł.: Bardzo dużym problemem jest fakt, że nie mamy w Polsce dobrych teatrów jako obiektów architektonicznych. Nie ma nowych scen, my, scenografowie, zostaliśmy zakleszczeni w tych pudełkach i teraz jest tak, że jak wy wyszłiscie z Igą z tych publicznych przestrzeni, tak ja z Janem Klatą zrobiliśmy *Hamleta* w Stoczni Gdańskiej. Szukanie nowych przestrzeni jest bardzo potrzebne, bo nie ma nowych teatrów. Kiedy robi się remont opery, to znowu powstaje pudełeczko, które z nowoczesnymi scenami Europy czy świata nie ma nic wspólnego – tam przestrzeń, jej elementy są mobilne, scena jest mobilna i istnieje możliwość nie tylko tworzenia scenografii, ale i aranżowania nowego terenu gry. Szukanie przestrzeni parateatralnych w Polsce też gdzieś się zatrzymało, ku różnym nowym terytoriom wyszły tylko małe grupy, offowe, które mają niewielkie budżety. Miasta nie szukają takich przestrzeni, nie włączają ich w strukturę teatralną, i to jest, jak myślę, bardzo poważny problem, który nas ogranicza.

A.W.: Ciągle o tym się mówi, żeby stworzyć taką idealną dla współczesnego teatru przestrzeń, w której da się zrobić wszystko. Z tym jest trochę jak z idealnym miastem Corbusiera, które, jak widzimy po latach, nie sprawdziło się. Wszyscy z pewnością macie też takie doświadczenia, że utrudnienia inspirują – ta nieszczęsna scena Starego Teatru, na której tyle ciekawych przedstawień powstało, jest właściwie sceną nieforemną, bez kieszeni bocznych, z dziurą zamiast głębi. Jednak za każdym razem stawia jakieś wyzwania. I myślę, że należy najpierw posprzątać te widownie, z których nic nie widać, bo są półokrągłe, a potem, oczywiście, odkrywać nowe przestrzenie, postindustrialne. Natomiast boję się, że gdyby wyprodukować taki prostopadłościan z nieograniczonymi możliwościami, mógłby się okazać pułapką, która, nie stwarzając trudności, nie stawia trudnych wyzwań – a przecież to one są podstawą pracy scenografa.